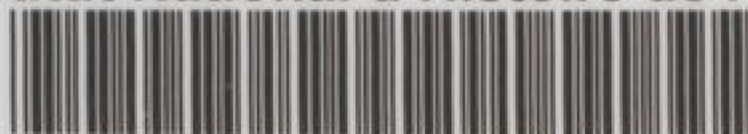
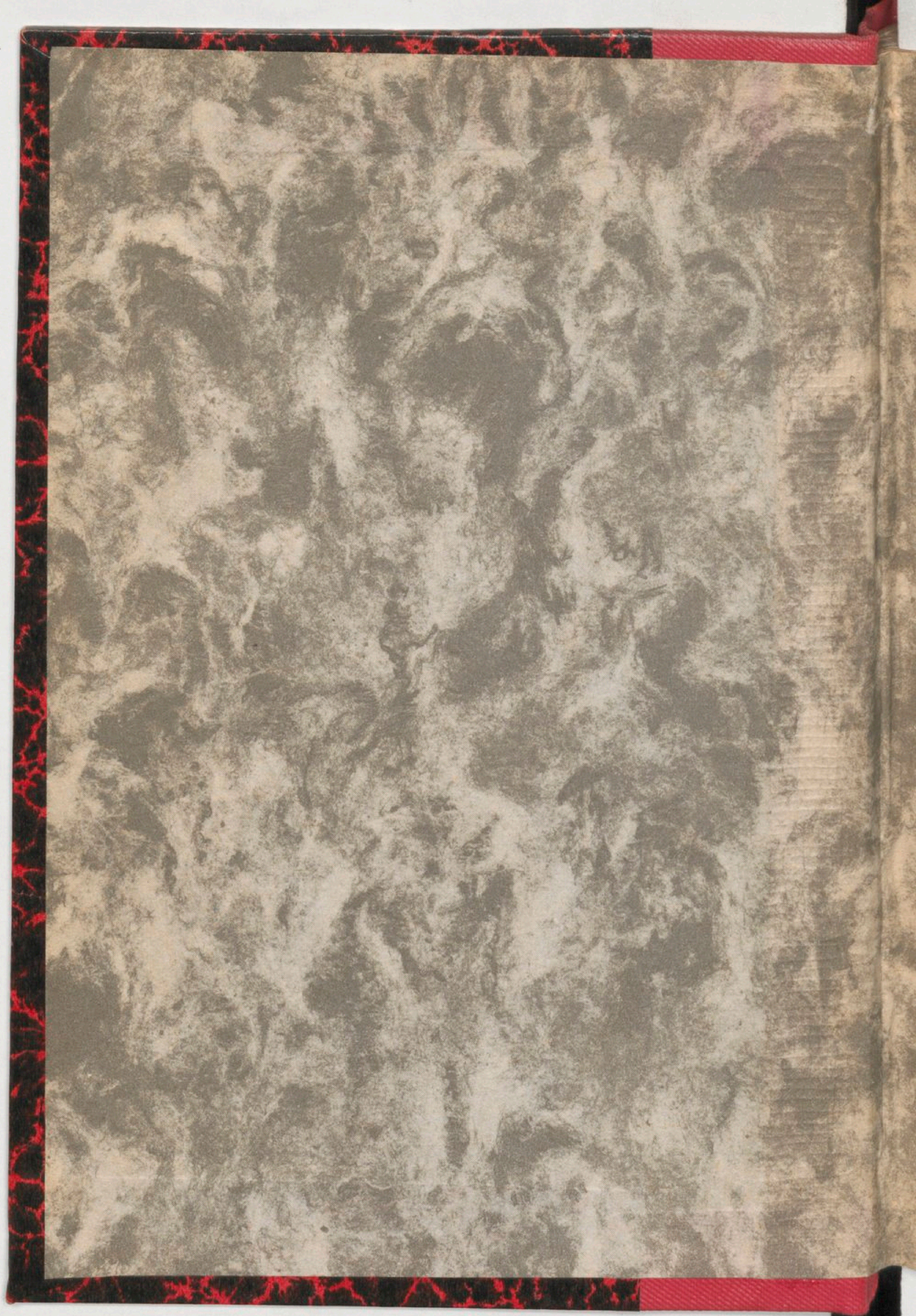
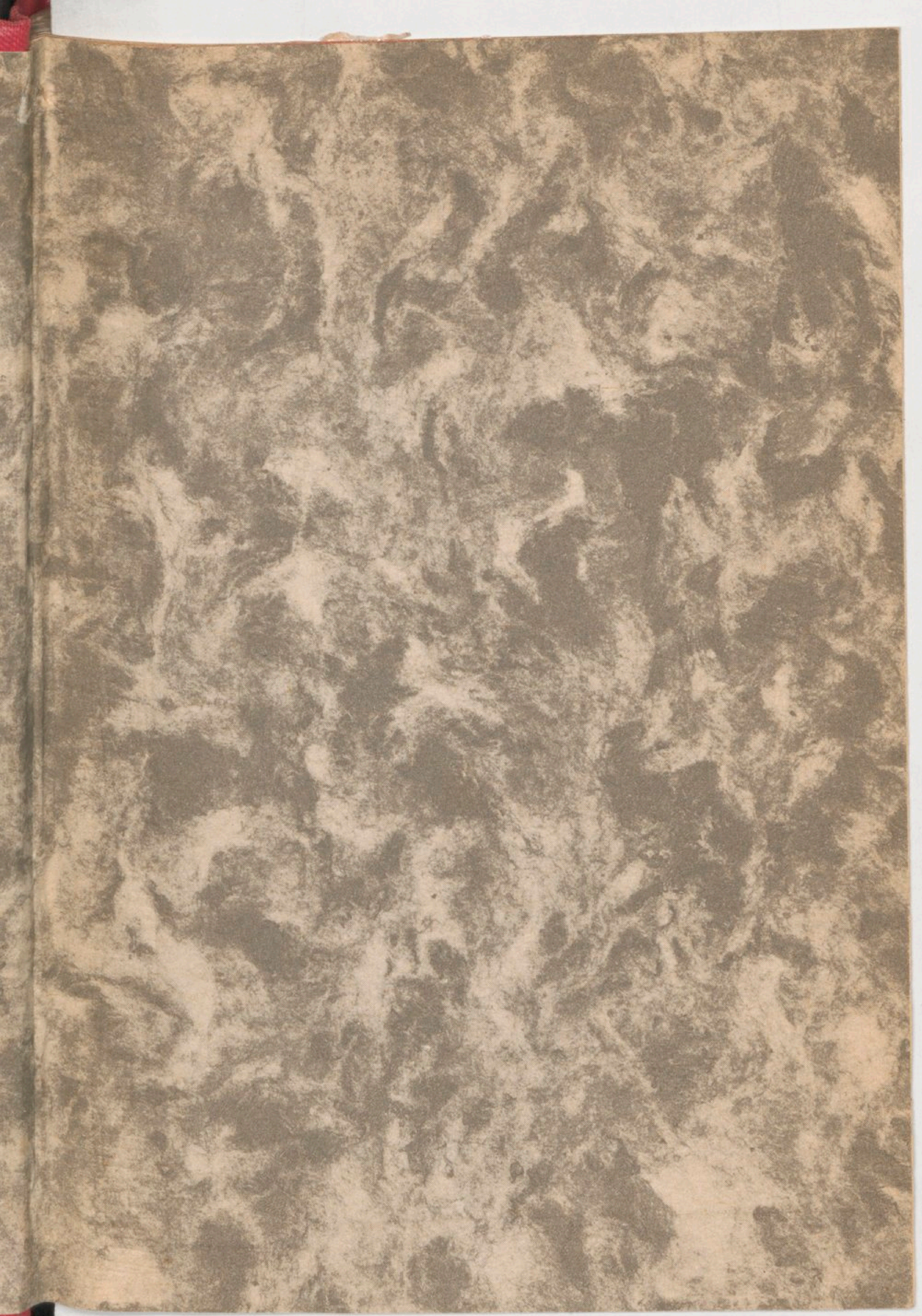
Trois variations sur Claude Monet







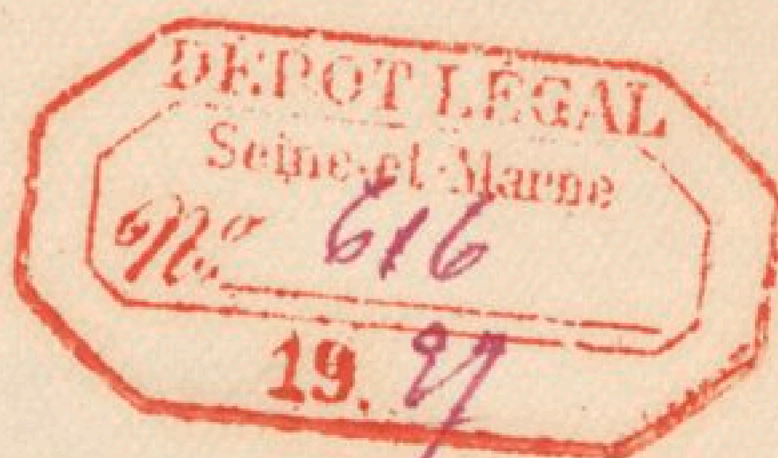
TROIS VARIATIONS SUR CLAUDE MONET

par Louis Gillet



PARIS
LIBRAIRIE PLON

M.CM.XXVII


DEPOT LEGAL
Seine-et-Marne
No 616
19.27

Cet ouvrage a été tiré à

2 300 exemplaires sur papier d'alfa, dont 2 200 numérotés de 1 à 2 200 et 100 hors commerce, marqués E. P.

Exemplaire N°

TROIS VARIATIONS
SUR
CLAUDE MONET

DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE DE L'ART

Sur les pas de saint François d'Assise. 1 vol. in-16. 10e édition. (Librairie Plon.)

Raphaël. 1 vol. petit in-8° illustré. (Collection des *Maitres de l'Art.*) (Librairie Plon.) *(Ouvrage couronné par l'Académie française, prix Charles Blanc).*

Histoire artistique des Ordres mendiants. Étude sur l'art religieux en Europe du treizième au dix-septième siècle. 1 vol. in-8° illustré de 12 héliogravures. Nouvelle édition, *sous presse.* (Librairie H. Laurens, 1912.)

La Peinture en Europe. Dix-septième et dix-huitième siècles. 1 vol. petit in-8° illustré. (Librairie H. Laurens, 1913.) *(Ouvrage couronné par l'Académie française, prix Charles Blanc.)*

Watteau. 1 vol. in-18 orné d'un frontispice. 4e édit. (Librairie Plon.)

Histoire des Arts. 1 vol. grand in-4°. Illustrations de René Piot. (Tome XI de l'*Histoire de la Nation française,* publiée sous la direction de M. Gabriel Hanotaux. 33e mille. Nouvelle édition corrigée, *sous presse.* (Librairie Plon, 1922.) *(Ouvrage couronné par l'Académie française, grand prix Gobert 1923.)*

OUVRAGES SUR LA GUERRE

L'Assaut repoussé. Chronique du temps de la guerre. 1 vol. in-16. (Émile-Paul, éditeur, 1919.)

Un type d'officier français, Louis de Clermont-Tonnerre. 1 vol. in-18. (Perrin, éditeur, 1919.)

La Bataille de Verdun. 1 vol. in-16 avec 11 cartes et plans. (Van Oest, éditeur, Paris et Bruxelles, 1920.)

Marches et Chansons des soldats de France. 1 album in-4° (en collaboration avec le colonel Jouvin). Illustrations du lieutenant Peulevey. (Librairie Plon, 1919.)

Dans la collection « La Critique »

Lectures étrangères, 1re et 2e séries. 2 vol. in-16. (Librairie Plon, 1924.)

En préparation :

Nicolas Poussin.
In Montibus sanctis, Varallo.
Nouvelles études franciscaines.

Ce volume a été déposé à la Bibliothèque Nationale en 1927.

LOUIS GILLET

TROIS VARIATIONS SUR CLAUDE MONET



PARIS
LIBRAIRIE PLON
LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT
IMPRIMEURS-ÉDITEURS — 8, RUE GARANCIÈRE, 6e



A

MONSIEUR GEORGE MOORE

ami de Corot et de Monet.

I

(1909)

Depuis six ans il n'exposait plus. On savait bien pourtant qu'il ne se reposait pas. On connaissait même le sujet de ses nouvelles peintures. Qu'allaient être ces *Nymphéas,* ces paysages d'eau sur lesquels le grand artiste, pour la première fois de sa vie, paraissait hésiter? On vient de les voir. C'est son chef-d'œuvre.

Depuis le jour où Manet, apercevant au bas d'une toile une signature inconnue qui imitait la sienne, s'écriait : « Zut! voilà qu'on me vole mon nom ! » il s'est passé près de cinquante ans. On a le droit de traiter M. Claude Monet comme un maître, un des grands in-

venteurs qu'il y ait eu dans les formules du paysage. Il n'est pas seulement le vétéran de l'impressionnisme, il en est peut-être encore l'incarnation la plus complète. Qui se souvient aujourd'hui des batailles d'il y a trente ans? Désormais, tout ce bruit est déjà loin de nous. La paix, avec le temps, s'est faite sur ces nouveautés. Elles ont cessé d'être choquantes en cessant d'être neuves. Voici enfin un point de vue d'où embrasser ce fragment d'histoire pittoresque.

***

Rien de plus simple que le programme des impressionnistes. Ce qu'ils voulaient, c'était le droit de peindre les choses contemporaines, le droit de

vivre avec leur temps, le droit d'être modernes. Cette prétention ne devait pas faire difficulté. L'absurdité était de dire que tous les sujets sont égaux, que tous les siècles se valent : il est trop clair qu'il n'en est rien. Le progrès n'est pas, il s'en faut, un progrès esthétique. S'ensuit-il qu'il n'y ait plus rien à rêver, à tenter? Notre époque serait-elle la seule disgraciée sans ressource? Et nous aussi, nous serons le passé. Viendra le jour où ce que nous sommes ne sera plus qu'un souvenir. Que ne devrons-nous pas à la sympathie de l'artiste qui aura préservé pour l'avenir le visage de notre monde et sauvé du tombeau cette légère figure de nous-mêmes?

Tel était le programme de la nouvelle

école. Mais, comme pour toutes celles du même type, comme pour la Hollande autrefois, ou si l'on veut, pour le Japon, plus la réalité était mesquine, terre-à-terre, plus la question d'art devenait l'essentiel. Les choses n'ayant point de prix par elles-mêmes, tout dépendait évidemment de la manière de les dire. La Hollande, en un pareil cas, s'était sauvée par le clair-obscur. L'impressionnisme à son tour essaya de la lumière. Ce que les petits maîtres de Delft et d'Amsterdam avaient confié à l'ombre, le soin d'envelopper, d'empaqueter les choses, d'ouater, d'étouper les contours, d'assoupir les contrastes, de faire circuler partout une atmosphère émue, de plonger toutes les formes dans une sorte de crépuscule

d'où elles ressortaient plus lointaines et plus indécises ; cette façon mystérieuse d'évoquer les réalités, de leur prêter dans le demi-jour une apparence furtive, une vie familière et pourtant imprévue; cette part de fiction, cet art de choisir, de filtrer, de doser les rayons, de les concentrer sur un point, de manière à donner à la chose la plus humble on ne sait quoi de rare : ce langage des demi-mots, si propre à exprimer des significations intimes et de touchants secrets, — voilà la formule que l'impressionnisme entreprenait de remplacer. Le cercle d'ombre lumineuse où Rembrandt enferme la peinture, cet orbe ensorcelant, ce nimbe qu'il faisait flotter autour des êtres, se trouvèrent enfreints. La France demandait à voir

clair. Elle nettoya la palette de ses ombres, de ses bitumes, de ses sépias et de ses bistres. Elle relégua au magasin des accessoires défraîchis le vieux masque de velours noir qui avait tant servi.

A vrai dire, la lumière chez nous, surtout dans le paysage, était une tradition. On peut la suivre au Louvre de Joseph Vernet à Corot. Celui-ci, exquis harmoniste, homme qui eut le sens des valeurs en toutes choses, avait su se faire, à lui tout seul, une poésie incomparable, une façon immatérielle de traduire la nature, d'en exprimer l'essence sans nuire à la clarté, sans effort apparent, par une grâce instinctive. Plus on va, plus on reconnaît que ce délicieux génie est le grand ouvrier de la peinture

moderne. Jusqu'à sa mort et quelques années au delà, l'art resta sous le charme. De Puvis de Chavannes à Eugène Boudin, à Jongkind, à Lépine, aux œuvres de jeunesse de Degas, de Monet, de Sisley et de Pissarro, partout où vous verrez courir la même gamme argentée, vous reconnaîtrez les leçons du maître de Nemi et de Ville-d'Avray.

Jusque-là, on le voit, hormis un prodigieux dessinateur, Degas, nul dans ce petit groupe ne se distinguait nettement de Corot. Mais il se trouva dans le nombre un jeune homme — c'était Monet — qui, aux perceptions les plus fines dans l'ordre des nuances, unissait un génie somptueux de coloriste. Il était doué d'une sorte de puissance cordiale,

d'une force expansive qui devait être irrésistible et de cette obstination de volonté qui fait les chefs. Monet devint ainsi, par la force des choses, le centre du cénacle. Manet, l'aîné de la bande, et depuis longtemps célèbre, en réalité ne fit que suivre. C'est Monet qui trouva la formule de l'impressionnisme, en forgea l'instrument qu'il mit entre les mains des autres, mais qui n'était qu'à lui et n'a jamais servi qu'à lui.

Cette trouvaille, c'est la théorie de la division des couleurs. Le principe est limpide : la couleur simple est plus intense que la teinte composée. Conséquence : un violet se composant de rouge et de bleu, pour l'obtenir très vif, sans perte aucune de rayonnement, ne mélangez vos éléments ni sur la pa-

lette ni sur la toile ; posez pures, auprès l'une de l'autre, une touche bleue et une touche rouge : il en résultera une sensation violette. Le mélange s'est opéré sur la rétine. C'est le *mélange optique*.

A qui Claude Monet doit-il sa découverte ? Il est accrédité qu'il la prit à Turner, lors d'un voyage à Londres, en 1870. Il pouvait aussi bien s'en aviser partout ailleurs, car ce prétendu secret est l'A B C de tout coloriste ; il est classique dans tout atelier où l'on a su peindre, de Titien à Rubens et de Véronèse à Delacroix. Vous observez partout l'analyse des couleurs pratiquée par les maîtres pour donner à un ton un degré inusité de tressaillement et d'éclat. En recouvrant ce principe,

Monet ne faisait que rentrer dans l'héritage commun. Sa véritable invention date de quelques années plus tard, lorsqu'il entrevit dans cette recette de métier la base d'une poétique et le fondement d'un art.

A force de réduire, de décomposer la lumière et le ton, de résoudre l'ombre elle-même en reflets colorés, à force de regarder toutes choses comme baignées, comme nageantes dans un fluide aérien; à force de les y voir modifiées, altérées par toutes les influences du milieu où elles plongent, à force de découdre, d'effiloquer cette enveloppe, l'artiste en arrive à envisager le spectacle de l'univers comme une féerie de l'atmosphère. Les contours se volatilisent, les bords se mettent à ondoyer dans un

halo de lueurs pâles. Tout se métamorphose dans un éblouissement. Il ne reste du monde visible que ce poudroiement impalpable, cette ronde et ce tourbillon d'atomes qui tissent dans le vide la nappe de l'illusion. Jamais peintre n'a nié plus résolument la matière. Jamais, à l'évidence des faits, on n'a plus hardiment substitué le droit d'une imagination ivre de couleurs et de beauté.

On est aux antipodes de la manière hollandaise. Qui ne voit cependant que le but est le même? Ce qui a le plus changé, c'est l'état d'esprit de l'auteur, et sa manière de faire avec celle de voir. Au lieu de l'affectueux génie qui entre dans l'intimité des êtres, sollicite leurs aveux, surprend leurs confidences,

rehausse tout par le sens exquis et la valeur morale, c'est une sorte de talent plus impatient et plus subit, moins pénétrant, plus extérieur, moins capable de résister aux impulsions du dehors et aux magnifiques échos que la moindre secousse provoque dans sa machine sonore. Même soudaineté dans l'exécution. Ne demandez à l'artiste ni description positive, ni définition de forme et de matière, ni signalement, ni portrait. Il ne vous parlera que de ses sensations. Reproduire sur la toile le tableau de ses émotions, projeter sur un écran le spectacle intérieur, la grêle de chocs nerveux dont se compose l'image visuelle, voilà tout son objet. La touche n'imite rien, elle évoque. Elle est heurtée, broyée, hachée, striée, sabrée,

tournante, tantôt épaisse, tantôt mince, jamais léchée, jamais traitée comme une fin : c'est l'envers d'une tapisserie dont l'endroit vient se peindre dans la conscience du spectateur. Il n'y a sur la toile que des synonymes brillants et des simulacres du réel, un tableau d'apparences formé, au mépris de toute objection, par l'âme d'un poète épris de l'aspect illustre et rayonnant des choses.

Et Dieu sait si les objections lui furent ménagées ! Quand parurent les premières *Gares Saint-Lazare*, le public crut à une gageure. Les uns gémissaient de voir une locomotive faire irruption dans l'art et considéraient le monstre avec consternation, comme l'invasion des Barbares. Les autres cherchaient

les bielles et les roues de la machine. Ils ne distinguaient qu'un amas de taches, une boue multicolore. Ce fut un beau tapage. Si le peintre s'en était soucié, voici ce qu'il aurait pu dire : « Vous demandez à ma peinture des renseignements d'ingénieur : c'est vous tromper d'adresse. Si vous êtes curieux de ces misères, le photographe est là pour répondre à de tels besoins. Son objectif vient à propos pour débarrasser la peinture d'un office subalterne dont il s'acquitte beaucoup mieux qu'elle. Vive le daguerréotype ! Il délivre des questions oiseuses ; grâce à lui l'art est dispensé du rôle de document. On n'attend plus de lui des explications et des leçons de choses ; il est soulagé de ses fonctions d'institutuer et d'ins-

tructeur des masses. Enfin, le voilà séparé de la morale, de la science et de la littérature. Dès lors, qu'importe ce que vous appelez mes sujets? Qu'importe l'étiquette que je mets à mes tableaux? Cette *Gare* qui vous indigne parce qu'elle n'est pas grecque, c'est un titre, c'est le nom que je prête à un état de ma sensibilité; elle n'est pas plus conforme à la gare visible, que Pégase à un bidet de fiacre. Les maîtres du Japon, avec la panoplie de leurs samouraïs, une geisha qui se peigne, la crête d'une vague, un oiseau en plein ciel, composent des estampes qui ont l'air de blasons : pourquoi ne serais-je pas le maître de faire avec les volutes de fumées, les vapeurs, avec tout ce qui vibre, tremble, rayonne et luit sous

le vitrage d'une gare, quelque chose de riche comme une soie et de frais comme une brassée d'œillets et de jasmins? »

Si l'artiste eût parlé ainsi, il aurait dissipé un grand malentendu : car on voit bien que, par l'intrépidité de son *moi*, le luxe de ses métaphores, la transformation éclatante qu'il fait subir aux choses, ce peintre, — tout réaliste qu'il se soit cru lui-même, — est un lyrique et l'un des plus grands de la peinture.

***

Pendant une quinzaine d'années, l'artiste dépensa au hasard ses fusées de poésie. Du pont de Bougival aux régates de Chatou, des falaises du Cal-

vados aux récifs de Plogoff et de Lézardrieux, du golfe de Biscaye à la côte d'Antibes, il promena ses yeux altérés de soleil et l'exaltation de son âme.

La vie de paysagiste est devenue facile. Il y a loin de ces villégiatures aux campagnes des hommes de 1830. Rien de plus banal qu'Étretat, Fécamp, la Côte d'Azur. Monet se contente de pays moins farouches encore. La banlieue de Paris, la Seine de Moret à Mantes, la France la plus pure lui suffisent. Il est vrai qu'il y trouve ce que lui seul a su y voir. Mais ce qu'il y voit, il le trouverait n'importe où, puisque ce sont des mirages qui n'ont d'existence qu'en lui-même.

Cette faculté d'inventer, de créer son sujet, de se donner des fêtes d'art à

propos de réalités indigentes, est une chose admirable. Et le paysage a passé pour un genre inférieur! Les bonnes gens d'autrefois, Van de Velde ou Wynants, resteraient ébahis des licences de M. Claude Monet et de ses frais d'imagination. On peut même se demander, à voir sa belle indifférence pour le prétexte de ses ouvrages, si ce grand paysagiste aime vraiment la nature. Voit-on chez lui ce sens profond de la campagne, ce je ne sais quoi de Virgile qui fait le charme de Millet? A-t-il la tendresse puissante de Cézanne pour sa Provence? Certes, on se figure mal M. Monet en mondain; mais est-il réellement champêtre? C'est un amateur de jardins, un horticulteur érudit, curieux de fleurs rares; son parc de

Giverny est célèbre. Delille aurait compris ces goûts. A ses débuts, M. Monet annonçait de vastes aptitudes. Comme peintre d'intérieurs, de figures et de nature morte, il laisse des morceaux fameux. La *Dame en vert* fut un des *clous* du Salon de 1866. On arrive à penser que ce qui a déterminé sa vocation de paysagiste, c'est qu'avec la nature il était plus à l'aise. Là est peut-être, si j'ose l'avouer, la limite de ce grand artiste : derrière l'éternel sourire de son œuvre, on ne sent pas assez la vie de son modèle. Je ne répondrais pas qu'il soit bien convaincu que la nature existe. Mais n'est-ce pas Flaubert qui tonne contre « les brutes qui croient à la réalité des choses »? Il suffit peut-être, pour un artiste, de croire forte-

ment à son art. Qu'importe dans quel sens M. Monet a résolu l'énigme de ce monde si son hymne est un des plus beaux qu'ait jamais inspirés l'universel néant?

***

C'est en 1891 que M. Monet aboutit à sa formule originale, à la date vraiment historique de sa vie : il exposa les *Meules*, la première de ses « séries ».

Trois meules, dans un champ, au milieu du tableau ; au fond, un coteau indistinct dans une brume pâle ; nul accessoire, nul personnage ; pas le moindre intérêt de forme, nul soupçon d'anecdote. Faites avec cela une douzaine de chefs-d'œuvre !

L'idée était-elle absolument nou-

velle ? Mettons à part les variantes qu'aucun maître ne s'est fait scrupule de multiplier d'un même sujet ; laissons de côté les études que tout peintre accumule, à titre d'exercice ou de renseignement (les *Vagues* de Courbet) ; bref, en fait de « séries », au sens de ce mot chez Monet, je ne vois guère avant les siennes que celles de Whistler (*Nocturnes n° 1, n° 2,* etc.) et celles d'Hokusaï, les *Cascades* et les *Trente-six vues du Fujiyama*. Mais les *Cascades* offrent des sites très divers ; et quant aux *Trente-six vues,* elles sont animées par une foule d'incidents où reparaît toujours, il est vrai, le cône de cette montagne charmante, mais où elle est loin de jouer le rôle principal.

M. Claude Monet n'admet aucune de

ces diversions. Il s'est mis en demeure de nous intéresser douze fois de suite avec ses meules. Et il a recommencé avec ses *Peupliers*, ses *Cathédrales*, ses *Matinées*, ses *Vétheuil*, ses *Petits Ponts*, ses *Vues de Londres*. Il ne comprend plus les choses que sous forme cyclique. Comme l'ébranlement intérieur engendre chez le poète une succession d'ondes plus ou moins prolongées qui déterminent, avec la forme de la strophe, le rythme et l'étendue de l'ode ; ou comme une mélodie passe, avant de mourir, par une suite d'états, subit une série d'effacements, de rappels qui font, de sa naissance à sa conclusion, la vie de l'individu sonore : ainsi M. Claude Monet en arrive à concevoir ses thèmes. L'hémistiche

d'Horace disait : « Poésie égale peinture ». « Peinture égale musique », lui fait dire M. Claude Monet. Sans doute, pas de coloriste qui n'ait le sens musical. Mille affinités délicates unissent la vision colorée à la vision sonore :

Les formes, les couleurs et les sons se
répondent.

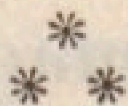
Voilà comment ce peintre enthousiaste était appelé à donner sous forme de série, avec un minimum de paysage réel, les plus singulières sonates de la peinture moderne.

Restait à trouver le tissu, l'élément symphonique où le motif pût vivre et se développer : c'est le rôle que M. Monet confie à l'atmosphère. Tout ce qui dans le monde solaire flotte d'épars et

de brillant, tout ce qui miroite, palpite, lustre, chatoie, réfracte, tout ce qui peut servir d'enveloppe ou de prisme, interposer une clarté entre l'œil et l'objet, dissiper une forme, faire douter d'un contour, altérer un ton local, le résoudre en nuances imprévues, changer la physionomie et l'acception des choses, les faire apparaître jeunes, nouvelles, étrangères : ce monde du relatif, du divers, du multicolore est celui que le maître a fait sien. Suivre sur un objet quelconque les phases d'un beau jour, le voir changer au gré des heures, admirer l'enchantement produit par la lumière, et le crêpe du temps, le voile de mensonges étendre sur une forme le miracle des apparences, voilà ce dont il ne se lasse pas.

Sous ce vêtement fabuleux, la réalité disparaît. La pierre d'une cathédrale devient on ne sait quoi de rose ou de bleuâtre, de boréal et de diaphane, un spectre plein d'aurore et de phosphorescences, suant de vagues flammes comme un bloc de verre sortant du four. Un arbre n'est plus qu'une buée, une légère haleine à peine moins incorporelle que son image à la surface du fleuve où elle se mire. La meule, noyée de rayons, oscille et se nimbe d'or. La nature, comme à midi, exhale une vapeur. L'espace se remplit d'une crépitation ardente. Toute forme se sublime derrière ce nuage. Le monde n'est plus qu'évanescence et fantasmagorie : quelque chose de suspect, d'incertain, d'éphémère et d'étincelant, un empire

de nacre et d'opale, un monde de lueurs et d'apparitions. Rien de plus inconsistant et de plus fugitif, rien de plus audacieux et de plus enivrant que ce nihilisme qui se réfugie dans l'art pur et se crée dans l'imaginaire un royaume de fantaisie, où s'égrène l'écrin magique des *Mille et un jours*.



Et cependant ces manifestes, les *Meules*, les *Cathédrales*, à les prendre comme œuvres d'art, vous laissent-elles bien convaincu ? Très claires comme principe, le sont-elles comme résultat ? La peinture est sans charme, raboteuse, pénible : et cette violence chez un virtuose aussi sûr de lui que M. Monet,

suffirait à trahir l'embarras de l'auteur et l'arbitraire de sa tentative. Si désespéré que soit l'effort pour la pulvériser dans une explosion de lumière, n'y surnage-t-il pas toujours une épave, un débris de forme impossible à réduire ? Inondez cette forme d'arpèges et de trilles, macérez-la dans ce que l'orchestre a de plus éblouissant, vous ne supprimez pas l'équivoque : comme réalités, vos *Cathédrales* sont apocryphes ; comme fantaisies, la réalité est toujours là qui dément ou compromet tout.

Avec la conscience, la ténacité admirables qui font le grand artiste, M. Claude Monet s'est donc mis en devoir de perfectionner son idée. De série en série on le voit à la recherche

d'effets plus immatériels, de choses plus nébuleuses, plus volatiles, plus ondoyantes et qui se prêtent mieux par leur incertitude aux caprices de la poésie. Ce sont les *Matinées* sur les bords de la Seine, tout embuées de brumes mauves, liquides et aquarellées comme des mousselines peintes. Et puis les *Vues de Londres*, la ville des brouillards : la Tamise énorme et moirée, la fumée d'un steamer déroulée en écharpe, sous une étrange rousseur diffuse, obnubilée comme une lueur aperçue à travers un papier huilé, et qui est le soleil; et, au fond, vague vaisseau-fantôme, la silhouette héraldique et azurée de Westminster.

Mais Monet n'en resta pas là. Et c'est une chose édifiante que de voir le vieux

maître, passé la soixantaine, continuer sans repos à chercher, à trouver encore. Il a cherché six ans. Ce qu'il poursuivait si rudement était tout près de lui. L'eau depuis longtemps l'attirait. Dans ses dernières séries (les *Matinées*, les *Vues de Londres*), elle jouait un rôle de plus en plus absorbant. Pour la peindre cette fois, le maître ne sort pas de son jardin. C'est tout le sujet de ses *Nymphéas*.

Ce n'est pas la première fois que l'artiste aborde ce nouveau thème. Nous connaissons tous cet étang, sous sa taie de feuilles flottantes, le petit pont de bois peint en vert qui mène d'une rive à l'autre parmi un fouillis d'arbres de toutes les essences, qui ont le chiffonnage, la chinoiserie ébouriffée d'un pay-

sage de Boucher. Ainsi M. Claude Monet se plaisait à nous faire les honneurs de chez lui. Mais à cette heure, il n'y songe guère. L'objet est si hardi, que personne ne l'avait conçu ; la réussite est si parfaite, qu'on oublie de s'en étonner. M. Monet est tout entier dans ce chef-d'œuvre : et il lui a fallu toute une vie pour le méditer.

Une peinture sans bords, une nappe liquide, une glace sans cadre. Tout ce qui est dessin, forme positive, horizon, disparaît. Sans les deux ou trois groupes de feuilles aquatiques semés sur ce miroir, rien n'indiquerait à quel fragment de l'étendue infinie on peut avoir affaire : nul autre jalon pour déterminer le point de vue et l'angle de la perspective. Pour animer cet espace neutre,

l'artiste se limite strictement aux reflets, avec cette conséquence qu'on a un tableau renversé. Les arbres (invisibles) ne s'annoncent que par leurs images. Le ciel, au lieu de faire coupole, touche le bord inférieur du cadre, et la note la plus claire, à l'ordinaire la plus haute, est ici à la base.

Je passe sur cette gageure de faire plafonner un tableau par en bas, sur le problème que soulevait l'intersection de trois ou quatre plans, ou plutôt l'obligation où se trouvait l'artiste de les représenter tous sur un plan irréel : un peintre ne saurait accumuler plus de paradoxes. Comme solution, c'est ravissant. Le fameux stratagème par lequel Giorgione réussit à montrer, dans le même tableau, la même figure

sous quatre faces (par un jeu de miroirs), n'est plus qu'enfantillage. La pure abstraction ne peut aller plus loin. Plus rien que libre jeu des facultés imaginaires, simple combinaison des formes pour le plaisir, dans la catégorie de l'art. Ce qu'il y a de plus exquis, l'arabesque, le décor d'un vase, un tapis de Hérat ou de Khorassan, — les choses les plus conventionnelles et les plus épurées, celles où subsistent le moins de caractères charnels et qui participent le plus de la musique, du nombre et de la géométrie, ne surpassent pas le charmant idéalisme des *Nymphéas*. La pensée de l'auteur arrive à son plus haut degré de spiritualisation. Point d'art plus affranchi, plus indéterminé, plus dégagé de vulgarités.

Bain lustral, baptême qui nous lave! De l'eau et des reflets, un échange d'impondérables à travers des fluides, les jeux de l'éther et de l'onde aperçus l'un à travers l'autre, un enchevêtrement de légères erreurs, des ombres jouant sur un miroir...

Jamais le doute philosophique, la crainte de toute affirmation (hormis celle de l'art) n'ont été au delà. Et pourtant de quelle poésie le maître revêt son *Allzumenschliches!* La pompe et le faste des rêves se déroulent sur la nappe humide. Il y a là des soirs de feu, des crépuscules d'or et de pourpre, ruisselants de choses enflammées comme des métaux en fusion. Il y a des grottes de Fingal, des arches de corail telles qu'en vit Sinbad le Marin, des forêts de

madrépores comme en rêva Gustave Moreau pour retraite à ses Galatées. Quelquefois le couchant qui sombre sur le miroir des eaux a la solennité d'une fanfare de cors mourante au fond des bois. Ailleurs, un ciel tourmenté, convulsé violace l'eau frissonnante de ses menaces de pluie. L'élément incolore se teinte de mille nuances. Tout cela est peint à fleur de toile, avec une légèreté d'aquarelle, une limpidité extérieure qui est une convenance de plus. De la division chromatique, l'artiste, revenu des bravades inutiles, n'a retenu que ce qu'il faut pour faire chanter une note rare. Encore une délivrance, dernière attache rompue avec tout ce qui est système et scolastique.

Les perles de la série, ce sont peut-

être les « Matinées ». Une sorte de golfe bleu, un fleuve de saphir semble se dessiner entre la double cime des arbres invertis : on dirait la carte marine d'un océan sans nom, une mer veinée d'une route d'azur, d'un bleuâtre gulf-stream de songes. Sur cette mer, le lotus sacré, le lotus bleu du Nil, le lotus jaune du Gange, espacent leur légère escadre. Comme ces îles de la légende qui s'annonçaient de loin et venaient au-devant du navigateur par leurs parfums, chaque fleur, selon sa nuance, colore tout un tableau : sa note se répand dans la gamme entière. Qui ne voudrait entendre cet appel au voyage, partir sur ces nacelles fleuries pour une virginale Délos ou une tendre Polynésie ? La peinture n'est plus

qu'une essence, un soupir. Quelle fête plus délicate que cette scène sans personnages, ce lac où peut mettre à la voile l'essaim des jeunes plaisirs et où devrait glisser la galère de l'*Embarquement pour Cythère*?

Si quelque chose rappelle la poésie du dix-huitième siècle, sa façon toute romanesque de comprendre la nature, c'est bien l'art de M. Claude Monet. Cet art n'est si original que parce qu'il est la fleur d'une longue tradition. Son japonisme n'est qu'une ressemblance de plus avec le siècle de la chinoiserie. Dans cette série des *Nymphéas*, quatre tableaux de forme ronde évoquaient ces souvenirs avec plus d'évidence. J'imagine un millionnaire intelligent, un Des Esseintes homme d'esprit. Il n'aurait pas

souffert que ce délicieux quatuor se trouvât dispersé. Pour cent mille francs, il se serait arrangé un boudoir, le plus parfait qu'il fût possible de rêver depuis Fragonard. Et ce n'aurait pas été trop cher.

Qui saura dans quelques années, quand ces œuvres se trouveront éparses aux musées des deux mondes, que le plus précieux s'en est évaporé et qu'on aura laissé se perdre l'effort d'une vie d'artiste, l'effort le plus puissant qui ait été tenté pour donner au paysage intime, au tableau d'intérieur une valeur décorative et y faire entrer la musique, la *continuité* ?

***

On s'est trop hâté de médire de l'impressionnisme. Quand il n'aurait pro-

duit que l'œuvre de Claude Monet, ce serait encore un des mouvements les plus originaux de l'art contemporain. Et il se pourrait bien — puisque Cézanne est autre chose, puisque Degas a son rang et son idéal à part, puisque Renoir est un petit-fils de Rubens, — il se pourrait que M. Monet fût à lui seul l'impressionnisme. L'erreur aura été de prendre pour une école et une méthode ce qui n'était que le langage d'un poète de génie.

Sans doute, les prophètes de l'impressionnisme ont fait beaucoup de prédictions imprudentes. Les peintres n'ont pas dit adieu aux nymphes et aux dryades. On n'a pas expulsé de la palette les ombres et les noirs, ni les délices de sentir ne nous font oublier les muses de l'intelligence.

Qu'importent ces disputes? Dans cette riche école française, plusieurs traditions se coudoient. Cette diversité est un charme. Bien des choses se concilient, bien des contrastes s'épousent sous la douce lumière de la patrie. Quelle race que celle-ci, capable de produire encore la même année les *Nymphéas* de Claude Monet et l'*Histoire de Psyché* de Maurice Denis.

21 août 1909.

II

(1924)

Le grand constructeur japonais, M. Tajiro Matsukata, qui fait présent à son pays de trente tableaux de Claude Monet, a permis de les exposer quinze jours dans une galerie parisienne avant leur départ pour Tokio. Des amateurs, le Luxembourg, avaient ajouté quelques toiles. Le profit était destiné à la caisse de secours pour les sinistrés du Japon. La France donne ce qu'elle a, son cœur et son génie. Il était permis seulement de souhaiter plus de réflexion.

Mais on nous promet pour le printemps la grande décoration à laquelle M. Claude Monet travaille en secret depuis huit ans, testament de sa longue

vie d'artiste. On a le droit de dire, sans trahir l'illustre vieillard, que cet ouvrage s'annonce comme son œuvre capitale. On s'était trop hâté d'enterrer l'impressionnisme. Cette aimable école n'avait pas dit son dernier mot. Depuis trente ans, avec une rapidité inouïe, se succèdent les divers mouvements issus de Cézanne et de Seurat, synthétisme, cubisme et le reste. Les uns après les autres, les maîtres de la génération qui avait quarante ans en 1880, entrent dans le passé : Degas est mort octogénaire en 1917, Renoir presque au même âge en 1919. De ce groupe fameux, aujourd'hui historique, M. Claude Monet survit désormais presque seul, comme un patriarche de la peinture, le dernier des maîtres vivants qui ait

connu directement les maîtres d'autrefois : il avait vingt-trois ans à la mort de Delacroix, il a été le contemporain d'Ingres et de Corot, l'ami de Courbet, de Manet. Il est ce qui nous reste de la grande tradition. En lui nous saisissons le lien et le nœud de l'histoire. Magnifique vigueur ! Pendant que les jeunes se battent à qui prendra la tête, que les nouvelles formules s'usent, le vétéran dans sa retraite, seul avec ses visions, prépare sa rentrée en scène. On peut prédire pour ce jour-là un beau coup de théâtre.

Oui, depuis que l'on fait le procès de l'impressionnisme, il n'était pas iuutile de nous remettre sous les yeux les pièces du débat. Dans cette affaire par contumace, le grand revenant se

présente avec le poids de sa personne. Il est vrai, je le répète, qu'on aurait pu mieux faire. On n'en avait pas moins sous les yeux un ensemble de soixante tableaux qui suffisaient à donner un premier aperçu.

Le plus ancien était celui des *Femmes au jardin,* qui date de 1867, — « mon premier tableau refusé au Salon, » dit l'auteur : il avait alors vingt-sept ans ; — le plus récent était le grand *Saule*, un peu échevelé, hagard, rougeâtre, flamboyant, et qui porte la date de 1919. Entre ces deux morceaux d'un débutant et d'un vieillard, tient toute une grande vie d'artiste. Il est difficile de résumer ce demi-siècle de peinture. Entre ce point de départ et ce point d'arrivée, voici les étapes successives

de cette admirable carrière : la Seine et la banlieue, Argenteuil et Vétheuil, la Hollande des canaux et des champs de tulipes, l'arche et l'aiguille d'Étretat, les rochers de Belle-Isle, les gorges de la Creuse, Antibes couronnée d'oliviers, au bord de sa mer italienne, et ces tableaux parisiens, ces bouquets de clartés, de vapeurs, de reflets, que sont les divers tableaux de la *Gare Saint-Lazare;* voici les puissantes natures mortes et les études qui n'avaient pas encore de nom dans la peinture, *le Givre*, *les Glaçons*, les matinées de brume, les vergers, les pommiers en fleurs ; voici les paysages de Norvège, et enfin les séries fameuses des *Meules*, des *Peupliers*, des *Cathédrales*, de *Westminster*, où le maître vieillissant

4

aborde l'ordre de problèmes les plus inouïs dans l'art de peindre.

Si l'on se reporte au plus ancien de ces tableaux, à cet aimable groupe des *Femmes au jardin*, une question se pose d'elle-même. Il est visible que le jeune artiste se rattache à Courbet : cet essaim de robes claires, d'ombrelles, de crinolines, ces jupes d'une grâce majestueuse au bord d'une pelouse, comme un parterre de vivantes fleurs, forment une scène de roman, un Décameron du Second Empire. Dommage qu'on n'ait pas pris la peine de nous montrer M. Monet comme peintre de figures. La *Robe verte* du musée de Brême, *la Femme aux éventails*, la belle et simple figure intitulée *Méditation* (à M. Raymond Kœchlin), quelques

scènes intimes, groupées autour d'une nappe de pique-nique ou d'une table de salle à manger, qu'on peut voir chez l'auteur ou au musée du Luxembourg, attestent qu'il n'a tenu qu'à lui d'être, s'il l'avait voulu, un maître de l'expression humaine. Le dessin est parfait. Il y a même une broderie dont la calligraphie rappelle la virtuosité des cachemires d'Ingres. Qu'est-ce qui a empêché l'artiste de se faire peintre de figures? C'est sans doute que cela ne l'intéressait pas. Déjà, dans ses *Femmes au jardin*, l'attention de l'artiste ne porte pas sur les physionomies, mais sur un problème d'atmosphère : définir le degré d'éclat d'une figure dans certaines conditions d'éclairage ou d'ombre transparente. Il s'agit uniquement d'une

affaire de *valeurs*, et de valeurs en plein air. Une fleur y jouerait le même rôle qu'un visage. Dès ce premier morceau, l'artiste s'est posé le problème, qu'il passera le reste de sa vie à résoudre, et qui demeurera le domaine de ses investigations : à savoir comment la lumière colore ou décolore, quelles sont les variations du ton dans le jour et dans l'ombre, quelles apparences revêtent les teintes de la palette, non plus dans l'éclairage artificiel de l'atelier, mais plongées dans ce fluide actif, insaisissable qui circule autour de toutes choses, les noie, les modifie, dans ce bain d'atmosphère qui est l'élément merveilleux et respirable de la vie.

Cette étude de l'*enveloppe*, cette

analyse du rôle propre de la lumière, de ce qu'elle ajoute ou qu'elle ôte aux couleurs du monde réel, selon l'état du ciel, les jours, l'heure, la saison, voilà dès lors l'objet des recherches du peintre, le principe de ses idées et la clef de sa poétique. La lumière devient le personnage principal du tableau. Tout le reste n'a plus qu'une importance secondaire. Le sujet ne compte plus. Sans doute, pendant sa jeunesse, l'artiste a fait partie d'un groupe qui arborait pour programme les droits de la vie moderne. Aux expositions de la rue Laffitte, la petite équipe impressionniste ameutait l'opinion en représentant la vie de Paris, les coulisses et les champs de courses, les jockeys et les blanchisseuses, au lieu des Romains

de l'Académie et du bric-à-brac romantique. M. Claude Monet semblait faire comme les autres ; à l'exemple des Hollandais et des maîtres si gais de l'estampe japonaise, il multipliait les images de la vie contemporaine, cherchait à rendre le fourmillement de la foule sur le boulevard, le va-et-vient des fiacres sur le quai du Louvre, la promenade des flâneurs dans les allées du parc Monceau. Il s'était créé pour cela un langage elliptique, un système de taches où les bonshommes se réduisent à l'état de silhouettes, de bâtonnets pareils à ceux qui s'agitent dans une goutte d'eau sous le microscope : le tout exprimé à demi-mot, indiqué d'une touche agile, non fixée, donnant par elle-même la sensation du mouvement.

Quand on regarde aujourd'hui, au bout de quarante ans, ces tableaux de *la Grenouillère*, des *Régates d'Argenteuil*, du *Pont-Neuf*, du *Pont de l'Europe*, qui firent autrefois scandale, on est surpris que de pareilles choses aient pu être incomprises. On admire la somme de trouvailles dont brillent ces charmants tableaux, ces fumées bleues ou roses de *la Gare Saint-Lazare*, ces panaches que l'ombre azure et que les rayons dorent, cet éparpillement de parcelles et de poussières lumineuses, ces choses volatiles, aériennes, n'ayant plus de couleur par elles-mêmes et recevant du jour ou de la demi-teinte une existence féerique ; tout cela, qui enchante, comment les yeux étaient-ils faits pour s'en montrer blessés ? Il

n'y avait là, appliquées à des sujets modernes et utilisées par un regard d'une incroyable finesse, que des observations connues de tous les peintres qui ont su voir. Dans l'étude du *Pont de Narni*, par Corot, qui date de 1827, il y a une ombre portée faite d'un ton de cobalt pur. Gœthe notait déjà que la fumée bleuit à contre-jour. Mais il arrivait que ces vérités de l'étude en plein air s'éteignaient dans le tableau exécuté à l'atelier. M. Claude Monet mettait tout son génie à conserver coûte que coûte la fraîcheur de la nature, à débarrasser sa palette des expressions toutes faites, à n'employer que des termes vifs, ingénus, gardant la naïveté, la surprise de la sensation originale.

Ce travail le conduisit de bonne

heure à des méthodes particulières, à l'emploi de la couleur pure et à la technique spéciale de la division du ton. Ce n'étaient là encore que des pratiques oubliées, d'anciennes habitudes du dix-huitième siècle, communes à Watteau, à Tiepolo et à Guardi : M. Claude Monet avait retrouvé cet héritage chez l'auteur des *Croisés*. Ce sont ses camarades qu'on voit dans le beau tableau de Fantin, *Hommage à Delacroix*. Comme ils étaient classiques, ces révolutionnaires ! Leur art découle naturellement de la tradition : à ne considérer que l'exécution, pour l'effet général, sinon pour les idées, ces ouvrages de M. Claude Monet pourraient se mettre en regard de certaines peintures de Watteau et de Fragonard. Sans doute,

la Gare Saint-Lazare n'est pas la divine élégie du *Départ pour Cythère* : et cependant, comme art de transformer les choses, d'ajouter de la grâce et du prix à des éléments terre à terre, de changer un spectacle de la réalité quotidienne en un ruissellement de beautés et en un écrin de bijoux, les deux œuvres sont de la même famille.

Il est vrai que pendant un temps, aux environs de 1888, l'artiste, à force de chercher la vibration à tout prix, semble avoir traversé une crise d'hyperesthésie. Le regard s'exaspère, la vision s'irrite. Les tons, décomposés en tourbillons d'atomes, perdent toute consistance ; tout halète et crépite dans un flamboiement d'étincelles. Une fureur d'analyse dissout la matière pitto-

resque et les éléments du langage : la nature surmenée arrive à l'état d'écorché. La toile paraît criblée d'une mitraille de sensations : elle vacille et perd toute espèce d'unité.

C'est l'époque où l'artiste, pour exprimer la multitude de ses perceptions, sort tout à fait des habitudes, change de méthode à chaque moment, peint par caillots de touches juxtaposées, par points, par virgules, par écheveaux de couleurs filamenteuses, qui donnent à sa toile tantôt un aspect de mosaïque, tantôt celui d'un tricot, tantôt de l'envers d'une tapisserie où s'enchevêtre un fouillis de laines. Il faut convenir qu'il y a dans ces essais un peu barbares quelque chose d'excessif qui violente la peinture. Et pourtant

on ne voudrait pas que ces expériences n'eussent pas été faites. Rien n'est plus émouvant que ces efforts pour reconnaître les limites d'un art et pour en accroître le domaine. On admire cette furie de peindre, cette torture du style.

On a trop dit que cette école manquait d'inquiétude ; on se trompe à son éclat de fête, à ses gaietés de partie de plaisir. L'impressionnisme a sa légende de peinture facile, de rapins en vacances. On ne pense qu'aux sujets aimables, aux bals de canotiers, à ce tableau de Manet, *l'Atelier de Monet*, où l'on voit l'artiste en train de peindre en manches de chemise dans son bateau. On oublie les luttes, les batailles, l'âpreté de la recherche qui condamna Monet à une vie de plus en plus soli-

taire, ses toiles cruellement grattées, ce tourment de l'art qui l'enchaînait par tous les temps devant le motif, allant, pour ne pas perdre une heure, jusqu'à se faire couper les cheveux sur place, sans lâcher son travail, par le perruquier du village.

On peut penser que c'était faire trop de sacrifices à la lumière et que cette conquête du plein air ne valait pas ce qu'elle coûtait. Déjà Gauguin, recomposant ce que l'impressionnisme avait décomposé, se mettait à cerner les formes d'un trait de vitrail et à peindre par tons entiers, posés à plat, sans aucun souci de l'éclairage. C'était aux environs de 1890. Cependant M. Claude Monet, dans toute la force de la cinquantaine, mûri, assagi, enhardi, en-

trait dans le chemin où il lui restait à faire ses plus belles découvertes. Il inaugurait ses « séries ». Une couple de meules, dans un champ, lui avait fourni le prétexte : ces deux meules, à l'aurore, à la nuit tombante, noyées de brume, glacées de givre, chargées de neige, lui offrirent la matière d'autant de tableaux divers. Ces formes immuables se paraient, comme la nature, de la livrée rapide des mois. Elles suffisaient à représenter le cercle de l'année. C'est dire que les choses cessaient de compter par elles-mêmes : elles n'avaient plus que cette vie éternellement changeante, cette couleur fugitive que le conte appelle *couleur du temps*. Rien ne subsistait plus que les irisations de l'universelle opale. Tout se réduit à un

glissement d'apparences qui colorent des choses insaisissables : le monde perceptible ne se compose plus que d'un chatoiement de nuances plus délicates que celles qui nacrent la coquille de l'huître ou la gorge de la tourterelle. Deux meules concentraient toute la richesse de l'année solaire, tous les trésors des saisons. C'était la vie de l'atmosphère, la teinte qui se mêle aux choses suivant le jour, l'instant, ce qui s'y ajoute à chaque moment de roses, d'œillets, d'orangés, de jonquilles, de violettes, de jacinthes nocturnes, c'était toute la gamme céleste réfléchie par les objets visibles... Les anciens avaient nommé l'aurore aux doigts de rose ; on désignait vaguement l'heure du matin et l'heure du soir. Cette classification

avait suffi depuis des siècles à alimenter la peinture. M. Claude Monet lui ouvrait le clavier infini des heures.

Vous rappelez-vous ce beau thème des *Peupliers au bord de l'Epte,* cette file de troncs sveltes supportant très haut dans le ciel une guirlande de feuillages, cette gracieuse colonnade dessinant dans l'espace un grand S qui exprime la course du ruisseau invisible, la mélodie de cette arabesque qui vaut, dit Mallarmé, le sourire de la Joconde ? Autour de ces fuseaux frémissants, les heures tissent le voile flottant des phénomènes, suspendent à l'envi les vingt tableaux de la journée. Ou bien, tout un été, à la même fenêtre d'une maison du parvis de Rouen, face à la cathédrale, l'artiste épie la vie de

la forme sublime : les vieilles pierres poreuses, rongées, les profondes cavités de la façade rêveuse, la triple bouche des portails, l'œil auguste de la grande verrière, les galeries, la tour rayonnent ou s'obscurcissent au gré de l'astre du jour ; entre les contreforts frustes et verticaux, délabrés par des siècles de pluies, se creusent des retraites, des nids d'ombre qui prennent, comme des mares, toutes les teintes du ciel : c'est comme un ouvrage de nielleur, un immense « baiser de paix », une surface champlevée où le jour, mystérieux artiste, coule la pâte liquide et changeante de ses émaux : il y verse ses bleus de lapis, ses ors, ses améthystes ; il y incruste les pierreries des heures précieuses, comme sur un ca-

dran solaire l'ombre longue ou brève sculpte les reliefs et trace sur la pierre les pas de la journée. Le spectacle change plus vite que le décor électrique qui flamboie dans le Broadway nocturne. La substance même se modifie, les grands montants de pierre qui soutiennent l'édifice prennent le rugueux de cristaux de sucre ou le fondant du beurre. La grandiose façade n'était plus que la carcasse où un thaumaturge céleste attache la magique broderie de l'illusion : c'était un grand visage plein d'une songerie divine sur la nature des choses. La même forme apparaissait vingt fois de l'aube au soir, rose, dorée, azurée, ruisselante de toutes les teintes du jour, comme un roc assailli par la marée des phénomènes, jusqu'à l'heure

où la nuit n'en laisse plus subsister que le fantôme mélancolique et l'épave à demi engloutie dans les ténèbres. Et il en résultait que le monde visible est une création continue, un *fiat*, une grâce et un miracle de la lumière.

Il est clair qu'avec de pareilles préoccupations, il devient impossible de peindre un sujet d'histoire ou un sujet religieux : un portrait même ne se conçoit plus, si tout n'est qu'apparence, reflet, image vaine. On comprend que les artistes aient éprouvé le besoin de changer le sujet de leurs réflexions et de revenir au solide. La vérité d'hier est l'erreur d'aujourd'hui. Toute la jeunesse prend le contre-pied de l'impressionnisme, comme les sans-culottes, dans l'atelier de David, criblaient de

quolibets et de papier mâché les fêtes galantes des ci-devant Fragonard et Boucher. Il serait absurde de s'étonner de ce retour des choses. Admettons que l'impressionnisme a fait trop bon marché des éléments intellectuels, trop cédé au charme de sentir. Vieille querelle, rivalité de Florence et de Venise, des classiques et des romantiques, du dessin et de la couleur.

M. Claude Monet se mêle peu de ces polémiques. Retranché à l'écart dans sa retraite de Giverny, dont il s'est plu à faire, dans un espace modique, un des plus beaux jardins de France, vivant là pour les siens, pour ses amis, pour l'art, le grand vieillard, en dépit des ans, continue à poursuivre son œuvre imperturbable. De loin en loin, parce que ses

audaces vont croissant avec l'âge et qu'il devient en même temps plus difficile pour lui-même, on voyait apparaître, chez son vieil ami Durand-Ruel, quelques nouvelles « séries » du vétéran de l'impressionnisme. La troupe de ses camarades se faisait chaque jour plus clairsemée : Sisley mourait, puis Pissarro, puis Fantin et Whistler, puis Cézanne, après les écrivains du groupe, Daudet, Goncourt, Zola, Huysmans.

Et chaque fois ces œuvres nouvelles de M. Claude Monet nous apparaissaient plus profondes, plus touchantes et plus parfaites ; son art se montrait simplifié, enrichi, plus résumé en ses moyens, plus grave en résonances et en signification ; pour dire des choses de plus en plus rares, l'expression se

débarrassait des affectations chromatiques, dépouillait tout système pour se rapprocher de la savante économie des maîtres. C'étaient des œuvres de plus en plus intimes et rêvées, les moins faites pour décrire l'aspect réel des choses, et pourtant d'une subtilité d'observation toujours nouvelle, des œuvres où se mêlaient dans une proportion exquise la vérité de la nature et celle de la poésie, des harmonies qui ressemblaient à des accords, à des préludes, à des sonates. L'artiste, sur le soir de sa vie, suivant le conseil du sage, à ses dernières heures ne faisait plus que de la musique.

Parmi les rêveries de Londres ou de Venise, il y avait un thème auquel il revenait sans cesse. M. Claude Monet a

été toute sa vie une espèce de génie des eaux. De son enfance passée au Havre et de son premier maître Eugène Boudin, il garde la nostalgie de la mer, l'amour de l'élément multiple et féminin, de ce qui glisse, ondoie, reflète, miroite, se ride et se courrouce ; rivière ou océan, toujours il adora la nymphe ou la sirène. C'est que pour un œil comme le sien, pas de sujet plus passionnant que celui de ce fluide en perpétuelle métamorphose, tantôt lisse, tantôt rugueux, hérissé ou poli, revêtant tour à tour l'aspect d'un chaume, d'un labour, d'un métal, veiné de courants comme un marbre, réfractant les lueurs par toutes les facettes de ses émeraudes ou de ses saphirs, et prenant tour à tour toutes les couleurs du ciel.

Peut-être qu'aucun peintre n'a su représenter comme lui tous les phénomènes de la vie des eaux : la douceur de nos lentes rivières, la nappe bleu tendre de la Seine, la grâce caressante de sa fuite entre ses îles, la paix des canaux de Hollande, le calme matinal d'une mer blanche et plate comme une jatte de lait qui prend à l'ombre des falaises des couleurs de turquoise, le ressac des tritons et des vagues sonores sous les roches d'Étretat, ou la colère mugissante du géant atlantique et sa face de tempête, lorsque ses masses noires se précipitent à l'assaut des côtes effrayées, en lignes d'escadrons menaçantes qui secouent leurs crinières livides. Il y avait à l'Exposition une prodigieuse esquisse de grosse mer à

Pourville, une toile à peine couverte, d'une furie extraordinaire, où la grisaille, les trombes d'eau, les loques, les sanglots crispés de la pluie s'exprimaient en quelques hachures, tandis que les paquets de mer et les volutes d'écume se trouvaient indiqués d'un trait serpentin de la brosse, comme par un coup de lasso : et cette surprenante étude conservait dans son inachevé tout le délire des éléments et la clameur des vents et le désordre de la mer.

Cette passion conduisit l'artiste à un dessein nouveau. Dans son domaine de Giverny, au bout du parterre à la française, au delà du petit chemin de fer de Pacy-sur-Eure, s'étend un pré. Il l'acheta. Il y détourna le cours de

l'Epte, y créa des bassins, un jardin d'eau, qu'il agrandit. Il le peupla d'une flore spéciale, y éleva cent variétés de plantes aquatiques : toute la gent amie des eaux, le saule, le roseau, le bambou, et ces plantes flottantes qui portent sur leurs palettes huileuses la veilleuse des nénufars. Dans ce jardin étrange, touffu, dans ce petit paradis d'eau, célèbre, exotique et secret, fantaisie de jardinier et d'amoureux des eaux, dans ce petit monde anormal, — serre, forêt et aquarium, — traversé par un pont de laque vert grenouille, de forme japonaise, l'artiste devait trouver la source de ses inspirations les plus inimitables.

Voilà plus de trente ans qu'il écrivait à son ami Gustave Geffroy : « J'ai

repris encore des choses impossibles à faire : de l'eau avec de l'herbe qui ondule dans le fond. C'est admirable à voir, mais c'est à rendre fou... » Et on répétera que l'impressionnisme n'est bon que dans l'esquisse, qu'il est incapable d'effort suivi, de volonté ! On sait ce que M. Claude Monet a tiré peu à peu de ce thème des *Nymphéas* : d'abord une première série déjà charmante, qui n'était que le portrait des lieux, le tableau de ce fouillis de verdures, avec un tapis, un chemin de fleurs, qui était une rivière ; et puis, dix ans plus tard, cette nouvelle série plus étonnante encore, ces paysages d'eau où il n'y avait plus, d'un bord à l'autre, que la surface liquide, rien que ce qui nage, flotte, chatoie, fris-

sonne, miroirs de songeries, fragments de nature extra-terrestre, où rien ne subsistait plus des rives, des limites, où le ciel et les nuages apparaissaient à la renverse, où l'univers se réduisait à ce qu'il a de plus subtil, au mariage de deux fluides et deux profondeurs, où cet immatériel espace, formé de l'intersection de deux plans idéaux, recevait et réverbérait toutes les nuances de la lumière, et où — seule chose solide dans ce monde de la vision pure, — des fleurs naissaient comme des rêves.

Il semblait que l'art de peindre ne pouvait aller au delà. Il restait pourtant le regret que ce miraculeux ensemble fût dispersé, que le poème s'en allât lacéré par lambeaux. Cependant on

apprit pendant la guerre que le vieux maître entreprenait une fois de plus le même thème, entendait lui donner l'ampleur d'une vaste décoration : à la veille de ses quatre-vingts ans, comblé de jours comme Titien, il avait résolu d'oser plus que jamais et de rivaliser par les moyens de l'impressionnisme avec le grand art monumental des Delacroix et des Puvis. Hardiment, il se faisait construire un atelier, commençait ses études, s'essayait dans ces dimensions nouvelles (une étude d'une fougue incroyable porte la date de 1916). Enfin, le jour de l'armistice, cette œuvre grandiose ébauchée dans toutes ses parties, l'artiste heureux, ému du bonheur de la France, l'offrait à la patrie ; et le 18 novembre, comme

nos troupes entraient à Strasbourg, M. Georges Clemenceau venait recevoir à Giverny le don royal de son ami.

L'œuvre s'achève, elle paraîtra bientôt dans toute sa gloire. Il faudra, pour en bien juger, y revenir à loisir, l'admirer dans son développement. Dans l'atelier, bien qu'il soit grand, on n'en peut voir que les parties successives, comme les feuilles d'un paravent qui se replie, les pages d'un album qu'on tourne. Ce n'est pas la frise majestueuse, l'immense cercle de rêves, le monde poétique qui environnera dans quelques mois de sa magie touchante les salles de l'Orangerie. Dans la confusion de ma mémoire, je distingue seulement quelques strophes du poème : je vois une étendue d'azur pâle et d'argent,

une limpidité matinale, la fraîcheur d'une nappe liquide losangée de moires pures, un ruisseau juvénile aperçu entre les troncs de saules paternels qui forment comme un portique à ces ondes suaves, tandis que la frange de leurs feuillages ombrage de cils délicats le bord supérieur du tableau ; je vois ailleurs des harmonies roses et un peu acides, une flotte pressée de nymphéas, une floraison éclatante de corolles de corail, semblable à la multitude de rêves, au foisonnement heureux du printemps de l'adolescence ; plus loin, des eaux plus troubles où traînent des ciels d'orage, où des nuages aux flancs d'ocre roulent leurs larges roues ; ici, une retraite sombre, grotte glauque et secrète, anse d'un mystérieux Cocyte

où deux saules tordus apparaissent renversés, comme si l'on abordait vers quelque rive étrange où les choses de la vie n'existent plus qu'à l'état d'images, de souvenirs, sur un plan irréel, dans des ombres funèbres ; là une eau de violette et d'iris, comme voilée d'un crêpe, sorte de limbe séraphique où doit apparaître quelque amour d'au delà de la terre ; enfin, des couchants de flamme, de la pourpre et des ors, une vision d'apothéose. Il m'est difficile de dire dans quel ordre ces chants se suivent. C'est le fleuve de l'existence, tous les songes de l'enfance, de la jeunesse, de l'amour, de la mort, toute l'histoire d'une âme, la plus insatiable de rayons, la plus éprise de la beauté, la plus sensible aux phéno-

mènes, au drame et à la joie des apparences : toute cette histoire reflétée dans une goutte d'eau, dans la contemplation d'un bassin de quelques pieds, — assez pour réfléchir le ciel et l'univers, — et où des fleurs, plus adorables d'être éphémères, s'allument comme des lueurs d'étoiles.

Admirons ici le spectacle d'une grande vie. On reproche aux impressionnistes l'improvisation, le morcellement, l'esclavage de la sensation. Que reste-t-il de ces reproches ? Ce que les grands Vénitiens demandaient à l'Olympe, à leurs créations plafonnantes, à leur peuple de divinités neutres et indéterminées, assises sur des nuages aux corniches du palais des Doges, — cette représentation com-

plète de l'existence, cette humanisation profonde de la nature, le paysage ici l'obtient pour la première fois.

Cette peinture impressionniste, commencée voilà cinquante ans par le « genre », par l'anecdote, un spirituel terre à terre, par ce que le Japon (si cher à M. Claude Monet) appelle en son langage l'école de l'*Ukiyoyé*, s'élève dans cette œuvre majestueuse à la pensée la plus grandiose et la plus générale. Le naturalisme y atteint, sur la feuille du lotus, au *Taô*, à la vision des rythmes profonds, des lois suprêmes de la nature. Sans aucune forme positive, par la seule éloquence des tons et des couleurs, cette œuvre immense émeut : on y sent un cœur d'homme qui bat, un poème de chair et de sang.

Et il manquerait un chef-d'œuvre à l'histoire de la peinture, si le grand vieillard de Giverny n'avait trouvé cette manière nouvelle de s'identifier aux éléments de l'univers et de faire raconter par les eaux de l'Epte aux yeux clairs le songe de la vie.

III

(1926)

Depuis huit ou dix jours, je le savais indisposé. Mais il était encore si robuste, il respirait une telle santé, que je ne voulais pas le croire vraiment malade. Une grippe ne pouvait avoir de prise sérieuse sur un tel homme. Ses quatre-vingt-six ans l'avaient un peu tassé, sans parvenir à courber cette tête et ces épaules massives. Levé à l'aurore, l'année dernière je le voyais courir encore dans son jardin, je dis courir, du moins l'espace de quelques pas, et se retourner ensuite au haut du petit perron, un sourire sur sa large face, en plein soleil, dans la gloire de son immortelle vieillesse.

Rien en lui ne sentait le déclin. L'âge s'ajoutait à sa personne comme une majesté de plus. Le souvenir de sa longue vie, radieuse aujourd'hui, mais longtemps combattue des orages, grandissait sa figure indomptée par les ans. J'avais beau le savoir souffrant, sa vigueur me donnait confiance. Sa mort étonne autant qu'elle afflige : elle me surprend comme si j'apprenais l'écroulement d'un roc, la disparition de ces falaises d'Étretat dont il a tant aimé les formes tourmentées, assiégées par la vague et assaillies par les tempêtes.

***

Il habitait depuis quarante ans, à une lieue de Vernon, dans la vallée de

l'Epte, une maison rendue célèbre dans l'univers par ses peintures et par l'arabesque charmante d'un quatrain de Mallarmé :

Claude Monet que l'hiver ni
L'été sa vision ne leurre
Habite en peignant Giverny,
Sis auprès de Vernon, dans l'Eure.

Je me rappellerai toujours la première visite que je lui fis. C'était à la fin de l'hiver, un jour éclatant de février. Les rivières débordaient, la campagne était inondée. Pour arriver jusqu'au village il fallut faire un long détour par-dessus le plateau. Les collines calcaires du Vexin nageaient seules au milieu des cultures noyées, comme sur un lac resplendissant. Tout avait un aspect sans âge, le sourire d'une nature éblouis-

sante de jeunesse, telle qu'elle pouvait être il y a plusieurs millénaires, à l'aurore du monde primitif : plus rien de mesquin, de caduc; on ne voyait que les grands traits de la création, la magnifique ampleur de l'ancien golfe de la Seine, avant l'homme et les premiers siècles de l'histoire. Et le vieillard, au milieu de ce monde rayonnant, où il n'y avait de vivants que le soleil et les eaux, semblait le dieu du paysage.

C'est l'été qu'il fallait le voir, dans ce fameux jardin qui était son luxe et sa gloire, et pour lequel il faisait des folies comme un roi pour une maîtresse. Ce jardin de miracle se divisait en deux parties : devant la maison, le parterre s'inclinait en pente douce vers la rivière. Quatre carrés séparés

par une allée de roses y formaient, autour de pelouses, des cadres d'une seule fleur. De quinzaine en quinzaine, à partir du printemps, on renouvelait ce tapis : c'étaient autant de tableaux qui se succédaient dans cet espace, autant de fêtes que le maître se donnait à lui-mème, une suite d'enchantements qu'il s'offrait dans ce parterre de Klingsor. Qui n'a pas vu le jardin de Giverny au mois de juin, dans le grand flamboiement d'or et le délire des iris, ignore une des féeries des *Mille et une Nuits*.

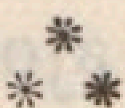
De l'autre côté du chemin de fer, que suit la ligne de Gisors, s'étendait un second jardin, d'un caractère tout différent : un bocage, un bosquet touffu, de grands arbres, des ombres où se suspend un clair-obscur ému et, parmi ce

demi-jour, une lueur secrète, un miroir de bronze noir réfléchissant le ciel, le jardin d'eau, l'étang des nymphéas. C'était là le joyau du maître, la nymphe dont il était épris.

Pour agrandir cet étang, il avait dépensé sans compter, élargi son domaine, détourné quatre fois le cours de la rivière.

Deux jardiniers (il en avait six à demeure) passaient deux heures matin et soir à faire la toilette de cet étang, à ôter les mauvaises herbes, à enlever les feuilles mortes. Tous les jours, le maître descendait là et s'absorbait quelques heures dans une contemplation muette : visage liquide, immobile, où flottaient des ciels à la renverse, des reflets de nuages, d'aurores et de crépuscules,

miroir des phénomènes, image de l'abîme incertain de la vie, à la surface duquel s'épanouit la fleur de songe, le divin rêve du lotus.



D'autres diront la vie de Monet, ses fortes œuvres naturalistes, tel ce *Quartier de bœuf* du Louvre, qu'aurait signé Chardin, les premières toiles impressionnistes (on sait que c'est de lui que le nom a pris naissance, à cause d'un tableau intitulé *Impression*); on dira ces ouvrages, tant bafoués naguère et devenus illustres, la *Robe japonaise*, la *Gare Saint-Lazare*, *Vétheuil*, *Antibes*, *Belle-Isle*, et les étonnantes « séries », les *Meules*, les *Cathédrales*, ces

poèmes de l'atmosphère où le grand peintre a réussi à fixer l'impalpable, à faire le portrait de l'immatériel, à décomposer le monde solaire en analysant le rayon et à découvrir cette nuance que chaque heure ajoute à la teinte des choses, cette nuance propre de la lumière que les vieux conteurs appellent « couleur du temps ».

Mais je ne veux parler que de l'homme : il était le dernier d'un âge disparu. Né la même année que Rodin, il demeurait seul, après Renoir, après Degas, d'une génération héroïque, la plus brillante équipe qui ait paru depuis le temps des Boucher et des Fragonard. Par-dessus les faux classiques de l'école impériale, il tendait la main à la pure tradition de chez

nous : c'était le même sang qui coulait dans ses veines, la race et le sourire de la France, avec un lyrisme de plus, je ne sais quoi d'inspiré qu'on ne connaissait plus depuis Delacroix et Watteau.

*
* *

Cette continuité française, on en avait la sensation en l'écoutant parler : entendre ses récits de jeunesse, les souvenirs d'un homme qui avait connu Courbet et vu peindre Delacroix, qui nommait ces grands morts comme des maîtres toujours présents, donnait une impression singulière de grandeur.

Parvenu à l'âge de Titien, il continuait à peindre, toujours avec la même angoisse, le même tremblement, les

mêmes accès de désespoir qu'éprouve un débutant qui ne sait rien de l'art. Dans ses dernières années, sa vue s'était trouvée menacée. Il avait subi deux fois l'opération de la cataracte. Il peignait cependant des paysages égarés, d'un aspect de plus en plus fiévreux, halluciné, dans des gammes impossibles, toutes rouges ou toutes bleues, mais d'une tenue magnifique; on sentait toujours la griffe du lion.

La gloire était venue, sans lui avoir arraché une concession. Les mœurs nouvelles l'étonnaient. Le snobisme, le charlatanisme lui causaient une espèce de scandale, froissaient en lui je ne sais quelle intransigeance d'amour. Il n'aimait pas l'argent. « D'abord, la peinture coûte trop cher! » s'écriait-il

un jour, et il y avait dans sa voix du mépris et de la colère. Il lui semblait que la beauté vaut la peine qu'on souffre pour elle et que c'est là sa dignité. Tout un hiver, avec Renoir, il avait vécu de pommes de terre qu'il faisait pousser lui-même dans son jardin d'Argenteuil : c'est ce courage dont il se montrait le plus fier.

Dans ce monde moderne auquel il tournait le dos, il se trouvait désormais seul. De rares amis venaient le distraire dans sa retraite de Giverny; le plus fidèle était M. Georges Clemenceau. On imagine sur le petit banc, au bord de l'étang des nymphéas, la méditation des deux vieillards, et le ton dont le grand Vendéen pouvait dire au grand peintre : « Il n'y a plus que nous ! »

M. Clemenceau a fermé aujourd'hui les paupières de son ami. Il a fermé ces yeux qui avaient su voir dans la nature des merveilles nouvelles et arracher des voiles à ce vieil univers. Au bord de l'étang plein de songes, sa rêverie mélancolique se promènera solitaire. Pleurez, ô nymphéas! Le maître n'est plus qui venait épier sur vos corolles, parmi les reflets du ciel et des eaux, la figure du rêve éternel de la vie.

5 décembre 1926.

SUR LA TERRASSE AU BORD DE L'EAU

Enfin, les voilà publiés, installés selon ses désirs, ces fameux *Nymphéas*, rêve et tourment d'une vie d'artiste.

Lui-même, le grand vieillard, il a pu, avant de mourir, surveiller toutes choses. Quatre-vingts mètres de peinture! Quand il fit à l'État cet encombrant cadeau, on se trouva fort embarrassé. On songea d'abord à un pavillon que l'on construirait tout exprès dans le jardin de l'hôtel Biron, ce qui eût réuni aux mêmes Champs-Élysées le peintre et le sculpteur son ami, Rodin et Claude Monet. On recula devant la dépense et

le choix s'arrêta sur l'Orangerie des Tuileries.

Le local ne servait à rien. L'architecte du Louvre, M. Camille Lefèvre, en tira un parti exquis. Deux grands salons ovales, courant dans le sens de la Seine, deux lacs, deux anneaux ingénieusement enchaînés l'un à l'autre et que précède un vestibule, ovale aussi, mais plus petit et d'orientation différente; rien que des courbes, des ellipses que répète en sourdine le dessin du pavage; des surfaces nues, presque sans moulures, faites seulement pour supporter l'aquatique décor; un système de formes châtiées, invitantes et si pures qu'il faut y regarder à deux fois avant de s'apercevoir de tant de convenance : tout cela a un air de mouvement liquide, de flui-

dité allongée qui se prête à miracle à cette lente ceinture, à cette zône de rêveries flottantes qui s'écoulent. Enfin, ces beaux étangs pensifs sur la terrasse, au bord de la rivière qui s'éloigne, continue son éternel voyage, forment une harmonie touchante : on a deux flots voisins, deux fleuves, deux miroirs de la vie.

*
* *

L'œuvre tant attendue, l'œuvre que personne ne connaissait (car on ne la voyait pas, même à l'atelier de Giverny, où l'on n'apercevait que les parties successives, sans ordre ni impression d'ensemble), l'œuvre frappe par l'ampleur, le vaste déploiement, la puissance de songe...

On a trop dit que l'impressionnisme est une école facile, une école d'improvisateurs. Depuis Manet, qui représentait son jeune camarade en bateau et intitulait son tableau *l'Atelier de Monet*, c'est un lieu commun de peindre les hommes de ce groupe comme des rapins en vacances, en bonne fortune à la campagne, et de répéter que leurs effets aimables, prime-sautiers, ne sont qu'un déjeuner de soleil.

Voici cependant des peintures dont aucune n'a pu être exécutée d'après nature, un ensemble dont toutes les parties s'agencent et se répondent et qu'il fallait porter tout entier dans sa tête. Il fallait avoir son idée. Elle occupait le grand artiste depuis quarante ans : c'est elle qu'il poursuit à Londres

et à Venise : c'est toujours la même fée, la même fuyante ondine qu'il tente de saisir de *Nymphéas* en *Nymphéas*. Et cette idée, c'était de sortir des gammes, des « morceaux », de donner à l'impressionnisme la portée de l'art des musées, d'en extraire une musique égale aux poésies classiques, aux grandes œuvres d'un Véronèse, d'un Puvis et d'un Delacroix.

« Monet, ce n'est qu'un œil », dit Cézanne (ce Cézanne qu'il aimait tant, dont les œuvres peuplaient sa chambre à Giverny) (1). Un œil ! Depuis quinze ans, tout le monde sait qu'il n'y voyait plus.

(1) Dans un livre qui doit paraître prochainement, *le Dimanche avec Paul Cézanne*, M. Léo Larguier me signale des lettres que le maître d'Aix écrivait en 1903 à M. Charles Camoin : il le charge de ses amitiés pour « le maître que tous deux admirons. » C'est

Il était aux trois quarts aveugle. Je revois encore la détresse de sa face puissante, sa face de vieux Tobie obscurcie à droite d'un verre jaune et, sur l'œil gauche, d'un verre noir. A table, il maniait son assiette d'un air farouche.

« Comment voyez-vous ça? Moi, je le vois jaune, » disait-il avec désespoir.

Quelquefois après de longs accès, des crises d'abattement, son démon s'emparait de lui, il ressaisissait sa palette et se mettait à peindre des paysages fous, des paysages de l'autre monde, hagards et d'un seul ton, tout rouges ou tout bleus. On tremblait pour les *Nymphéas*. Qu'allait-il arriver, s'il s'avisait de les retoucher avec cette palette égarée? Il

Claude Monet. Ces deux grands hommes se sont estimés jusqu'au bout.

y travailla cependant jusqu'à son dernier jour, il travailla, Dieu sait comment, dans quelles affres et quelle agonie, avec quelles craintes et quels doutes, à tâtons, de ses yeux éteints qu'emplissaient les ténèbres : et pourtant, dans cette immense peinture, pas une fausse note, pas un écart, une faute d'accord. L'organe n'était qu'une ruine, la sensation n'existait plus, le peintre sans regards et plongé dans la nuit n'avait plus de moyen d'en contrôler l'expression, et le grand visionnaire conservait toutefois sa vision intacte et le pouvoir surnaturel de la projeter au dehors par une opération indépendante des sens et comme par le pur ouvrage du Saint-Esprit. Ainsi Beethoven, sans les entendre, enfan-

tait, les oreilles murées, ses derniers quatuors.

*
* *

Vais-je essayer de la décrire, cette œuvre inénarrable, cette rivière incertaine où se baignent les heures, cette bague, cette ronde des invisibles Nymphes, cette onde magique où le ciel se mire, où traînent des nuages, où se lève l'azur adolescent des matinées sous le voile transparent des brumes virginales, où le bonheur apparaît tout bleu entre les portiques des saules dont les feuillages frangent la peinture d'une draperie de cils, où le poids de midi roule le char des orages, où le soir creuse, parmi les fanfares de pourpre, des ports, des golfes d'apothéose, tandis

que l'escadre rêveuse, la flotte des nénuphars appareille sur ce divin miroir et y fait fleurir tour à tour les songes de la vie?

Depuis qu'on parle de peinture pure et de poésie pure, depuis qu'on tente de séparer, dans les arts, ce qui est sentiment, expression, musique et de l'isoler des éléments terrestres du poème; depuis qu'on cherche un art plastique, un langage émouvant en dehors de toute représentation distincte, comme le cœur est touché par une faïence persane, par le charme d'un tapis, sans tenir compte du contenu moral, de la chose peinte ou décrite; depuis que l'on se tourmente pour inventer un art qui n'imite plus rien, mais se contente d'évoquer, ne soit qu'allu-

sion, suggestion, symbole, je ne crois pas qu'on ait trouvé une formule supérieure à celle des *Nymphéas* de Claude Monet.

On va lui reprochant de n'avoir pas créé son « monde », comme il y a le monde de Rembrandt, le monde de Raphaël ou celui de Goya. Sans doute, le grand solitaire s'est peu soucié des types. Il n'ajoute pas de figures à celles qui peuplent nos souvenirs. Mais pourquoi un jardin, le parterre merveilleux où il s'est enfermé à l'âge de quarante ans pour n'en plus guère sortir, pourquoi cet empire végétal, ce royaume de Flore ne serait-il pas un monde aussi charmant qu'un autre? Pourquoi se défendre de chérir ce paradis de fleurs, cette parure si tendre, cette robe de

noce de la nature? Mon cher François Fosca, sans doute vous seriez moins sévère s'il vous avait été donné d'accompagner Monet, de vous asseoir auprès de lui et d'attendre en silence l'heure où les nymphéas déploient l'un après l'autre leurs pavillons et leurs flammes d'or à la surface de l'étang.

Pour moi, j'ai toujours admiré le prodigieux rêveur et l'amoureux des eaux qui a tiré une œuvre immense d'un bassin de quelques pieds carrés et puisé dans si peu d'espace l'aliment de ses songes. A force d'y revenir, à force de méditations, à force de voir tour à tour se mirer dans cette source des aurores et des soirs, l'étrange contemplateur invente ce domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, ce singulier théâtre

d'eaux, ce monde de l'étendue pure, de l'atmosphère et de la tonalité, cet univers mi-aquatique, mi-aérien qui n'est qu'à lui et où se réfléchit le spectacle de l'univers.

Étonnante peinture, sans dessin et sans bords, cantique sans paroles, tableaux où le peintre n'a plus d'autre sujet que lui-même; où l'art, sans le secours des formes, sans vignette, sans anecdote, sans fable, sans allégories, sans corps et sans visage, par la seule vertu des tons, n'est plus qu'effusion, lyrisme, où le cœur se raconte, se livre, chante ses émotions. Dans cette longue suite chromatique, dans ces préludes, ces matinées, ces crépuscules, ces nocturnes, dans cette extraordinaire « pleine eau », dont les différents épisodes pour-

raient s'intituler Jeunesse, Amour, Regrets, Mélancolie, l'âme coule à pleins bords : j'y reconnais une confidence, les mémoires, le poème d'une existence et ce que Delacroix appelle le « noble abandon des grandes âmes ». Ainsi, dans cette œuvre unique, le vieillard fou de peinture jette, avec son histoire, un demi-siècle de rêveries.

***

L'œuvre, une des plus hardies que l'on ait tentées en peinture, sera-t-elle comprise? Avec une audace intrépide, le maître y a poussé son principe jusqu'au bout. Nul n'a conduit l'art de peindre, réduit à un seul élément du style, à un pareil degré de généralisation.

C'est le testament d'une grande vie. Sur le point d'expirer, le mourant y pensait encore : ne pouvant plus parler, il soulevait faiblement deux doigts de la main droite, indiquant qu'il ne voulait pour cadre à ses tableaux que deux doigts de dorure. Et cette main puissante retomba pour toujours.

Quel rang tiendront les *Nymphéas* dans le ciel des idées, auprès des grands Olympes et des Parnasses de l'humanisme, de *l'Enfance de sainte Geneviève* et de *la Chapelle des Saints-Anges*? Il faut y voir peut-être la seule œuvre d'Europe qui s'apparente vraiment à la pensée chinoise, aux vagues oraisons de l'Extrême-Orient sur les eaux et les brumes et l'écoulement des choses, le

détachement, le nirvana, la religion du Lotus.

Écrit sur l'eau... A Rome, au cimetière des Anglais, le voyageur découvre à l'ombre des cyprès une dalle sans nom où se lisent ces mots, la plus mélancolique épitaphe qu'ait jamais inspirée la fuite de l'existence. Comme Keats, le grand rêveur aussi a écrit sur l'eau.

Là-bas, dans son jardin de Cagnes, le vieux Renoir, dit-on, passait ses derniers jours à construire de ses doigts goutteux une figure de Vénus : de ses désirs et de l'écume il formait une femme. L'impressionniste converti, au bord de la Méditerranée, ramenait la déesse.

Nous demeurons fidèles à ton culte,

ô fille de la Grèce! Mais est-ce te manquer de piété que de sentir des harmonies que tu n'as pas connues, une musique qui échappe aux nombres que dicte la beauté de tes gestes et de ton corps? Les maîtres de l'Asie n'ignorent pas la sagesse, et l'on assure qu'ils l'enseignèrent au divin Pythagore. Ne nous plaignons pas qu'un des nôtres, dans une goutte d'eau, sous le ciel du Vexin, où arrivent les souffles et les nuées de l'Océan, ait retrouvé la grande extase de l'autre versant du monde, ce secret d'oubli où se perdent nos chétifs individus, et qui est encore une des formes de l'adoration.

27 mai 1927.

FIN



TABLE DES MATIÈRES

Cet ouvrage

a été achevé d'imprimer sur les presses

de la

LIBRAIRIE PLON

le 19 septembre 1927.

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON

8, rue Garancière

1927

